

**ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO
DE CONCIERTO DE GRADO
ÉNFASIS EN TROMBÓN**

INGRITH JOHANNA PINEDA MORENO

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2010**

**ANÁLISIS MUSICAL DEL REPERTORIO
DE CONCIERTO DE GRADO
ÉNFASIS EN TROMBÓN**

INGRITH JOHANNA PINEDA MORENO

Trabajo de grado presentado como requisito para optar el título de Maestra en
Música con énfasis en instrumento Trombón

Asesor del proyecto:

DMYTRO RIEZNYK

Maestro de Trombón

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA**

2010

AGRADECIMIENTOS

A Dios por regalarme la vida y la oportunidad de estar en este mundo aprendiendo el arte de la música, a mi familia porque han estado conmigo en todo este camino apoyándome y brindándome fortaleza para seguir adelante, a mi hijo por ser mi razón de ser y mi luz de esperanza, a la Banda de vientos y Big band Unab por ofrecerme un espacio para desempeñarme como intérprete del trombón, y por ser más que dos escuelas de mucho aprendizaje, ser dos agrupaciones con mucho calor humano; a el maestro Rubén Gómez por estar presente en todo mi proceso y enseñarme el valor y la importancia de nuestra música colombiana, a la maestra Maryna Schetsova por toda su paciencia para conmigo y sus sabios consejos; a todos los maestros que aportaron a mi formación musical a través de sus conocimientos y así llevar a cabo éste trabajo, y especialmente a mi tutor, maestro y amigo Dmytro Rieznyk porque me despertó en mi la sensibilidad por el arte musical a través del trombón.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	9
OBJETIVOS	10
JUSTIFICACIÓN	11
1. PROGRAMA DE RECITAL	12
2. ANÁLISIS DETALLADO DE TRES OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO	13
2.1 SONATA PARA TROMBÓN Y PIANO	13
2.1.1 Periodo histórico	13
2.1.3 Marco Histórico	15
2.1.4 Análisis detallado primer movimiento.	17
2.1.6 Análisis superficial tercer movimiento:	29
2.1.7 Análisis superficial cuarto movimiento:	33
2.1.8 Aspectos interpretativos.	35
2.2 TROMBÓN ESPAÑOL	37
2.2.2 Autor.	37
2.2.3 Marco histórico.	38
2.2.4 Análisis:	39
2.2.5 Aspectos interpretativos.	49
2.3 CONCERTINO PARA TROMBÓN Y BANDA	49
2.3.1 Periodo histórico.	49
2.3.2 Autor:	49
2.3.3 Marco histórico.	51
2.3.4 Análisis:	52
2.3.5 Aspectos interpretativos	62

3. ANÁLISIS SUPERFICIAL DE CUARTA OBRA QUE INTEGRA EL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO	63
3.1 VOCALISE Óp. 34 N° 14.	63
3.1.1 Periodo histórico. Romanticismo.	63
3.1.2 Autor.	63
3.1.3 Marco Historico	65
3.1.4 Análisis:	66
CONCLUSIONES	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	69
ENLACES DE INTERNET	71
ANEXOS	72

LISTA DE FÍGURAS

	Pág.
Figura 1. Diagrama formal para el primer movimiento.	18
Figura 2. Frase introductoria	19
Figura 3. Clímax melódico de tema B.	21
Figura 4. Motivo del piano.	22
Figura 5. Inicio de desarrollo.	22
Figura 6. Inicio del puente.	24
Figura 7. Inicio de reexposición.	24
Figura 8. Polirritmia.	25
Figura 9. Diagrama formal del segundo movimiento.	26
Figura 10. Secuencia ascendente de la melodía con apoyaturas.	27
Figura 11. Frase única del trombón con sus notas principales.	28
Figura 12. Diagrama formal tercer movimiento.	29
Figura 13. Secuencia y clímax.	30
Figura 14. Frase ascendente de tema final de tema A por primera vez.	31
Figura 15. Enlace entre tema B y C.	31
Figura 16. Frase con acorde de C7 (dominante 7) y solución.	32
Figura 17. Frase ascendente por segunda vez.	32
Figura 18. Diagrama formal cuarto movimiento.	33
Figura 19. Forma general de la sonata. TP: Tónica Perfecta.	34
Figura 20. Cadencia final.	35
Figura 21. Diagrama formal	40
Figura 22. Glissando.	42
Figura 23. Apoyaturas.	43
Figura 24. Segunda menor (2da Bemol para Fa).	44
Figura 25. Efectos con arpeggio de Fa mayor.	45

Figura 26. Frase veloz.	45
Figura 27. Frase introductoria del trombón solista.	46
Figura 28. Frase popular de pasodobles taurinos.	47
Figura 29. Frase de instrumentos melódicos acompañantes.	48
Figura 30. Movimiento cromático ascendente en el trombón.	48
Figura 31. Diagrama formal Concertino.	52
Figura 32. Frase de introducción de tema A.	54
Figura 33. Elementos intervàlicos.	55
Figura 34. Progresión armónica de puente entre A y B.	55
Figura 35. Contra melodía de las flautas con divises internos.	56
Figura 36. Desarrollo para Clímax de Sección B.	57
Figura 37. Frases en preparación de modo eólico.	59
Figura 38. Diagrama formal del Vocalise.	66

LISTA DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1. Cuadro de términos.	40
Cuadro 2. Progresión armónica de B.	57
Cuadro 3. Progresión armónica de D.	60

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se realizó un análisis musical de las obras que conforman el repertorio de concierto de grado para adquirir el título de Maestra en Música con énfasis en instrumento *trombón*. Dicho repertorio abarca 4 obras contrastantes en época y estilo donde el trombón desempeña un papel de protagonismo como solista con acompañamiento de piano y solista con acompañamiento de banda de vientos. Estas obras recorren tres épocas de la música como lo son romanticismo, modernismo y época contemporánea dónde el trombón ha tenido gran auge gracias al interés de los compositores por descubrir la sonoridad del trombón a profundidad reconociéndolo como un instrumento de extensas posibilidades interpretativas.

Para la realización de éste análisis se tuvo en cuenta un esquema de desarrollo para todas y cada una de las obras que inicia con una biografía del compositor, continuando con un recuento histórico de la obra y su respectivo género y la influencia de éste en el desarrollo de la historia musical, seguido de un análisis musical profundo o superficial del movimiento principal o de la obra misma, y el aspecto interpretativo que abarca preguntas técnicas, dificultades de ensamble, puntos contextuales y estilo personal.

Con la realización de este trabajo escrito se busca implementar el desarrollo interpretativo del recital aportándole datos de indagación y exploración de archivos, documentos, opiniones de diversos maestros en varios espacios de encuentro musical y pedagógico, y vivencias con el instrumento mismo que enaltecen y hacen crecer mi conocimiento para aplicarlo a mi experiencia de ser intérprete del trombón.

OBJETIVO GENERAL

- Promover con enfoque el estudio minucioso y consciente de la interpretación, teniendo en cuenta la época, el estilo musical, y los detalles técnicos que requieren cierto nivel de dominio del instrumento como tal.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Aplicar inteligentemente los conocimientos aprendidos durante la carrera académica y musical en las dos partes que conforman este trabajo de grado, análisis complementario e interpretación de las obras del recital.
- Conocer acerca de los compositores y el trasfondo histórico de las obras que conforman el trabajo de grado
- Crear estrategias de ayuda a los problemas técnicos en el Trombón, que conduzcan a una óptima calidad de la interpretación de las obras del repertorio de grado.

JUSTIFICACIÓN

El arte de interpretar va mucho más allá de ejecutar una obra o pieza musical, se hace necesario tener una convicción de seguridad y confianza en sí mismo que permita sensibilizar al oyente y despertarle las emociones que inspiraron al compositor a realizar la obra interpretada. Es un proceso que requiere de un entrega total del *músico* en el cual debe haber total disposición de escuchar, asimilar, entender, compartir conceptos, apropiarse y transmitir las ideas planteadas por el autor de la obra; con el objetivo de no romper la línea de comunicación entre compositor- intérprete- público (oyente) a través de un lenguaje musical específico con características propias, que fueron analizadas y comprendidas en dicho proceso.

Entendido lo anterior se deduce que no deben existir limitaciones con el instrumento, conformándose únicamente con conseguir un “buen sonido” y una técnica excelente; si no que ese sonido que se logra producir me transmita a mí y al oyente varias sensaciones que se perciban a través del dominio escénico, y la seguridad personal donde se enfoquen las ideas propias del instrumentista, frente a cualquier obra musical logrando así una buena interpretación de un repertorio escogido con metas claras, en este caso el repertorio del concierto de grado, el cual es analizado en éste trabajo escrito.

1. PROGRAMA DE RECITAL

- ***Sonate für Posaune und Klavier***

(Sonata para Trombón y Piano)

Paul Hindemith (1895-1963).

Allegro moderato maestoso

Allegretto grazioso

Allegro Pesante

Allegro moderato maestoso

- ***Vocalise, Opus 34, No. 14 adaptación Para Trombón y Piano***

Sergei Rachmaninoff (1873-1943).

- ***Trombone Spagnolo per Trombone e Banda***

(Trombón Español para Trombón y Banda)

Secondino De Palma (1964).

Allegro

Maestoso

Allegro

- ***Concertino para trombón y Banda.***

Rubén Darío Gómez (1.973).

2. ANÁLISIS DETALLADO DE TRES OBRAS QUE INTEGRAN EL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO

2.1 SONATA PARA TROMBÓN Y PIANO

2.1.1 Periodo histórico: Neoclasicismo.

2.1.2 Autor.

- **Paul Hindemith**

Compositor alemán nacido en la ciudad de Hanau 1895 y fallecido en Frankfurt am Main (Fráncfort del Meno) en 1963. Sus dotes de compositor arrancan directamente de su trasfondo de instrumentista. Inicio su carrera musical tocando en orquestinas y conjuntos de teatro mientras estudiaba. A los 18 años “subió de nivel” hasta dirigir la orquesta de la Opera de Frankfurt, tocando a la vez la viola en un cuarteto de arcos. Enseguida se halló en su ambiente dentro del movimiento *neoclásico* que había surgido en los años veinte como reacción contra el romanticismo. En 1927 fue nombrado profesor de composición de la *hochschule* de Berlín: a los 32 años se veía convertido en algo así como un hombre del renacimiento musical. Como virtuoso del arco (actuó como solista en el estreno del concierto de viola de Walton en 1929); dominaba por los menos una docena de instrumentos más incluyendo el saxofón. En su época de profesor escribió *el poder de la composición musical*, tratando de aclarar sus ideas sobre las leyes de la música moderna analizando a la vez sus propias obras.

Sus primeras piezas nos lo muestran experimentando con el atonalismo. Hindemith adquirió un serio compromiso entre su propio tradicionalismo de base e importantes adelantos en la armonía del siglo XX. La ópera *Mathias der*

Maler(*Matías el pintor*), estructurada luego como sinfonía, marca el cambio decisivo en su carrera artística; debido a que en ésta hace una contextualización sobre el artista y su papel en la sociedad en un medio hostil para la creación en libertad como lo era el caso de la Alemania nazi. Este fue también un momento crucial en su vida personal.

Los nazis habían empezado a atacarlo denominándolo como “bolchevique cultural” debido a su conexión con la vanguardia musical. El hecho de que su esposa fuese judía le complicó las cosas, debido a los sentimientos que tenían los nazis para con los judíos.

Como era de esperar, ante el acoso nazi, Paul Hindemith tuvo que huir precipitadamente de Alemania para refugiarse en Turquía. En este país trabajó animadamente para crear un sistema de educación musical al estilo occidental, mientras impartía clases de composición en el Conservatorio de Ankara (1935-1937). Su siguiente país de destino fue Estados Unidos, en el que residió durante más de una década y donde logró una cátedra en la Universidad de Yale (1940-1951). En el año 1950 se le otorgó el Premio Bach de Hamburgo y en 1951 regresó a Europa para seguir con su labor docente en la Universidad de Zúrich, donde permaneció hasta 1958. En esta etapa de exilio desarrolló una ingente labor creadora, hasta el punto de que suele considerársela como la culminación de su carrera artística.

“Por las muchas obras compuestas se labró una enorme reputación entre la crítica internacional. Tras *Mathias der Maler* (*Matías el pintor*), el contrapunto lineal de sus composiciones se hizo menos áspero, la tonalidad apareció con más claridad, lo que implicó una mayor belleza en sus piezas, frente a la austeridad característica de sus años anteriores. De esta manera aparecieron obras maestras como *Plöner Musiktag*; *Trauermusik* (1936), escrita en menos de veinticuatro horas; la coral *Serie de canciones para los franceses*, compuesta sobre poemas

de Rilke (1939); el ballet *Nobilissima Visione* (1938), basado en la vida de San Francisco; *Sinfonía en Mi desafinado* (1940); *Sonata para dos pianos* (1942); *La Metamorfosis sinfónica de los temas de Carl Maria von Weber* (1943); *La Sinfonía Serena* (1945); *Los Cuatro Temperamentos* (1940); ***Sonata para Trombón y Piano*** (1941), *Ludus Tonalis* (1942).

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la influencia que Hindemith ejercía en el mundo musical empezó a ser suplantada por *Arnold Schoenberg* y *Anton Webern*. La causa principal fue la oposición frontal de Hindemith hacia la dodecafonía que se imponía en las composiciones musicales, lo que incluso le llevó a calificarse a sí mismo como un anti-Schoenberg. Esto hizo que compusiese numerosas piezas satíricas en las que utilizaba once o trece notas seguidas, con las que intentó, sin resultado, cambiar el pensamiento musical de la época.”¹

Paul Hindemith fue uno de los principales innovadores en el modernismo musical de la primera mitad del siglo XX. De los cuatro fundadores del modernismo (Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Bela Bartók y él), sin lugar a dudas, Hindemith fue, con diferencia, el que desempeñó una labor educativa más importante y un compromiso intelectual más activo. De un interés teórico exacerbado, estudió de manera profunda la filosofía medieval y los escritos de la iglesia primitiva, así como los tópicos musicales a lo largo de la historia

2.1.3 Marco Histórico.

- **Sonata**

Se desprende de la palabra italiana ‘*suonare*’ que significa *sonar*. Inicialmente el término sonata no implicaba una forma o género específico. De estructura libre era

¹Disponible en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hindemith.htm>.

conocida simplemente como una serie de piezas escritas para instrumento a diferencia de piezas corales. La sonata como género tiene su origen en la *suite*. El término se aplicaba indistintamente de la forma; optó una forma en partes escrita especialmente para instrumentos solistas, dúos o tríos con acompañamiento de teclado.²

En la primera mitad del siglo XVII fueron publicadas varias obras para conjunto instrumental llamadas "*canzone de sonar*" o a veces "*sonate*". Su estructura consistía en cinco o más secciones de estilo contrastante, que con frecuencia alternaban secciones largas en estilo imitativo y secciones más cortas en textura homófonica y tempo más lento.

Finalizando en el siglo XVII, las secciones disminuyeron en número y aumentaron en longitud, adquiriendo un carácter distinto en cada movimiento.

La evolución de la sonata como género se distinguió en los términos de *Sonata da Chiesa*, (de iglesia), obra en tres tiempos con el esquema: rápido-lento-rápido, de carácter sobrio derivada en una escritura vocal, y la *Sonata da cámara*, compuesta de varias series de movimientos cortos sobre temas de danza.

A diferencia del género, la sonata como forma es la estructura que suele aplicarse al primer movimiento de diferentes especies musicales como el primer movimiento de una sinfonía, de un cuarteto de cuerdas o de una sonata. Inicialmente era bipartita-monotemática formada por la unión de diversas piezas basadas en danzas. Esta estructura es conocida como *Sonata Antigua*, compuesta de dos

² Basado en el significado encontrado en RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música, Editorial Diana S.A. México D.F. 1984

partes de igual tamaño o proporcionales entre sí: la primera, donde el tema se expone en la tonalidad principal y a través de variaciones rítmicas, melódicas y armónicas, se llega a la dominante. En la segunda parte, se expone el tema en dominante e inicia el proceso de modulación hasta llegar a la tonalidad principal. Se transforma en bitemática, conocido como el esquema de la *sonata clásica*. La primera parte llamada *exposición*, puede estar precedida de una introducción, donde luego se expone dos temas contrastante en tónica (tema A) y dominante (Tema B). La segunda parte denominada *desarrollo*, presenta modificados los temas con modulaciones y variantes rítmicas-melódicas. La última sección consiste en retomar los temas en la tonalidad inicial (tonalidad principal) culminando con una coda final., esto se llama *re-exposición*.

Tal evolución de la sonata se les debe a sus máximos representantes Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), a quien se le atribuyó definir la forma clásica (1732-1809) y Ludwig van Beethoven.

Posteriormente en los siglos XIX y XX el enfoque de los compositores de sonatas, como Barber, Stravinsky, Ives, Hindemith en este caso particular, entre otros, fue diverso y particular; enriqueciéndola con diferentes métodos de composición, del lenguaje moderno y contemporáneo volviéndola a sus orígenes de lo indefinido, olvidándose de las estructuras que fueron impuestas en su evolución.

2.1.4 Análisis detallado primer movimiento.

Textura: Mixta (recursos homofónicos y polifónicos)

Tonalidad: Fa mayor (armonía inestable)

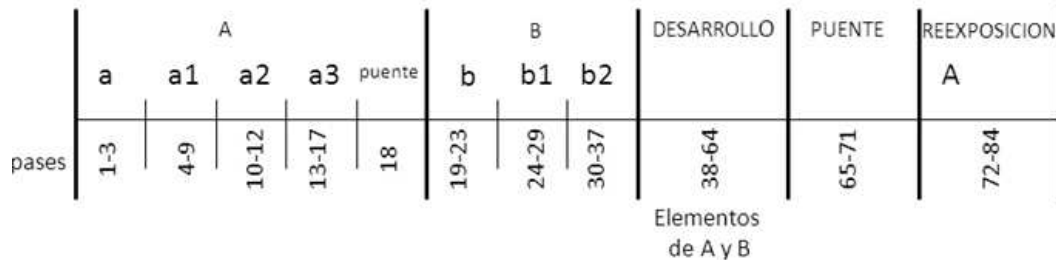
Indicación de tempo: *Allegro moderato maestoso* ($\text{♩} = 88-92$)

Duración aproximada: 4 minutos.

Compás: 3/2

Forma: Mixta- Binaria compuesta y sonata.

Figura 1. Diagrama formal para el primer movimiento.



Esta forma varía de la estructura tradicional del primer movimiento de una sonata clásica el cual es forma sonata.

El primer movimiento de esta sonata se inicia con la sección A en tonalidad de fa mayor a través de un intervalo de cuarta justa descendente dado por el trombón desde la nota fa de la cuarta línea del pentagrama en clave de fa hasta do del segundo espacio del pentagrama también en clave de fa. El desarrollo melódico de la primera frase (a) se presenta varias veces en el movimiento, una melodía apoyada constantemente en cuartas justas ascendentes y descendentes y la inversión de este intervalo quintas justas lo cual sumado a la indicación de tiempo *allegro moderato maestoso* y a la constante figura del piano *semicorchea – puntillo* presente en toda la sección A, muestra un carácter dramático y patético dando una señal de desesperación y agitación como cuando se está en medio de un problema sin aparente solución.

Esta melodía inicial tiene su desarrollo como una *espiral* donde los intervalos se presentan por secuencia cada vez más grandes. (Figura 1)

Figura 2. Frase introductoria



En el segundo compás la armonía continua en fa con notas cromáticas sin dominantes secundarias para modular a Am en el compás número 4 donde también se presenta el tema en el piano (a1) con las mismas características melódicas que presento el trombón. En el compás número 7 que pertenece a a1 se presenta una frase con el trombón mostrando los mismos motivos y características de la primera solo que está a destiempo y con un silencio de negra que se antepone a la frase.

En el compás número 10 donde se encuentra la letra A de ensayo vuelve a aparecer el tema principal de esta sección en el piano (a2) y retornamos también a la tonalidad de Fa mayor; mientras el trombón sostiene una nota larga en fa que se antepone a un compás en silencio.

En el compás número 13 se presenta por segunda vez el tema principal en el trombón con dinámica *ff* confirmando las intenciones de la frase en el piano la dinámica también aumenta y el obstinado ritmo-armónico persiste.

Llegando al compa 17 se culmina esta sección, el piano hace un pequeño puente en el compás numero 18 donde aparece la letra B de ensayo cambiando su célula rítmica y haciendo una modulación a Do mayor (dominante), este pequeño puente finaliza en el tercer tiempo en el compás número 19 para darle el paso al tema B que lo presenta el trombón en el cuarto tiempo del mismo compás (19). Con el nuevo material del tema B que tiene una dinámica *mf* tanto en el piano como en el

trombón, primer intervalo (cuarta justa) está con *ligadura de expresión*³ lo que indica un cambio y suavización del carácter lo que hace que B sea contrastante con A, característica indispensable en la interpretación de toda obra musical (temas contrastantes).

Este tema comienza con una cuarta justa ascendente al igual que A, recurso constante en todo el movimiento; tanto melódica como armónicamente el acompañamiento del piano se presenta con corcheas a través de acordes por cuartas y poli acordes (mezcla de dos funciones) elemento característico de la armonía de siglo XX y la música de Hindemith.

Desde el compás 19 hasta el segundo tiempo del compás 23 el bajo dado por el piano hace un movimiento cromático descendente, y aquí la melodía perteneciente al trombón en el compás número 22 llega a un clímax local con la nota más alta de esa sección. Y desciende por intervalos de cuartas y con una figura de tresillo que interviene por primera vez pasándole la melodía al piano en el cuarto tiempo del compás número 23 (b1).

³ Línea curva que une varias notas distintas e indica que deben tocarse unidas, continuadas sin soltar los sonidos. También marca frases musicales.

Figura 3. Clímax melódico de tema B.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. A circled section in the top staff is labeled 'Clímax Local' with an arrow. Below it, a section of the bottom staff is labeled 'Movimiento Cromático Descendente' with an arrow. The score includes dynamic markings like *p* and *mf*.

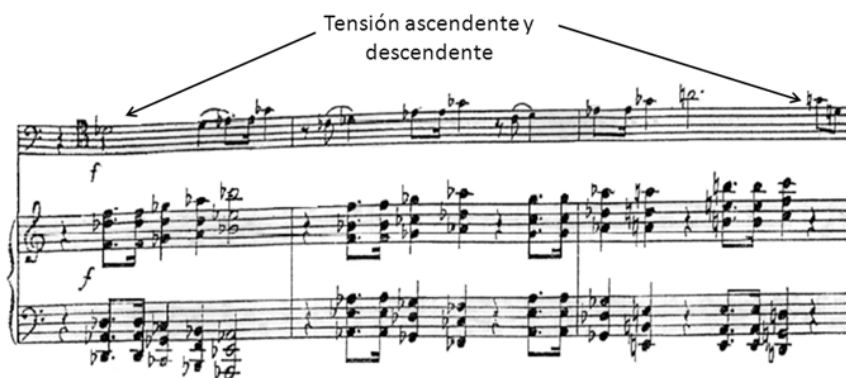
En el cuarto tiempo del compás número 27 el trombón retoma el tema, pero esta vez la melodía no es completa y adquiere una alteración en el tiempo a través del 5/4 que se da en el compás 28 en las dos partes (piano y trombón) en ese pequeño apéndice el piano aparece con tresillos por intervalos de cuartas en los dos primeros tiempos de estos dos compases consecutivos de 5/4, el trombón cae en una nota larga en fa# en clave de Do, cambio de clave que se encuentra entre el tercer y cuarto tiempo de compás número 29. El piano retoma la melodía (b2) en el segundo tiempo del compás 30 y esta vez se hace con un poco más de desarrollo, mientras el trombón mantiene la nota larga hasta el primer tiempo del compás 34 y desde aquí hasta el compás 37 sigue el piano finalizando el tema B hasta el cuarto tiempo del compás 37 donde se inicia la sección de desarrollo de este movimiento (D de ensayo). Esta sección se inicia en Do mayor con dinámica *mf crescendo* con el motivo inicial del tema B en el trombón al cual el piano responde con un nuevo motivo (figura 4) de dos notas con un ritmo no antes presentado que confirman el inicio de este desarrollo.

Figura 4. Motivo del piano.



Durante los compases 38 y 39 se da una pequeña conversación agitada entre el trombón y el piano generando un poco de tensión para llegar al compás 40 donde las dos partes están en *forte* y hacen un movimiento ascendente generando más tensión y agitación y un pequeño clímax en el compás 42 con la nota más alta en el trombón de esta sección.

Figura 5. Inicio de desarrollo.



En estos compases el piano se presenta con tonalidades bemoles inestables las cuales indican mayor animación y excitación en esta sección. Esta tensión desciende en el compás 43 donde se superponen los elementos, ó se cambian los papeles entre el trombón y el piano con relación a los tres compases anteriores; en el último tiempo del compás 43 el trombón tiene una figura con intervalos de

octavas justas indicando la firmeza y continuidad de este desarrollo; el piano en la mano izquierda en los compases 43-45 tiene movimientos descendentes con acordes con acordes cargados (con muchas notas) y disonantes, mientras que la mano derecha realiza la misma figura que el trombón en los compases 40-42, en la letra E ensayo (compás 46), el trombón y el piano juegan nuevamente con figuras en pregunta y respuesta a través de intervalos descendentes de quintas justas haciendo una especie de campana ritmo-melódica, terminando así su respectiva frase, el trombón cae en una nota larga en la bemol grave y sube con notas largas cromáticamente hasta la nota si natural en el mismo registro, mientras el piano modula a Mi menor a través de tonalidades bemoles en el compás 50 y continúa con las figuras ritmo melódicas de la E de ensayo. Se presenta un contrapunto de voces (recursos polifónicos) en el compás 53 donde el trombón tiene una línea melódica que asciende y desciende por medio de corcheas y blancas con intervalos de semitonos y grados conjuntos, más recursos propios de todo el movimiento. El piano por su parte se establece retomando el motivo principal del tema B esta vez en Mi menor. Aquí se confirma la persistencia del desarrollo del movimiento que incluye marcadamente el desarrollo del tema B lo cual nos puede servir como alerta para algo que sucederá posteriormente. En la letra "F" de ensayo se superponen las voces, el trombón presenta el motivo del tema B en Sol mayor y el piano hace la línea que hizo el trombón en los compases anteriores. En el cuarto tiempo del compás 60 con un motivo ya antes expuesto el trombón comienza el acercamiento a la conclusión de este desarrollo. La armonía se presenta inestable con Si bemol menor en el compás 71 y el trombón repite varias veces el motivo principal del tema B al igual que el piano, solo que en tiempo diferentes del compás o sea como una semi campana, dándole paso al final del desarrollo con un regulador decrescendo hasta llegar a la letra "G" de ensayo donde se encuentra un puente entre el anterior desarrollo y la futura re exposición.

Esta letra "G" de ensayo comienza con un *fp* a través de una redonda con puntillo atenuando el ritmo agitado anterior y creciendo paulatinamente con intervalo de

segunda menor descendente con el *legato* y *tenuto*, es decir; con ataque suave pero preciso pues de ello depende la calidad del sonido y el rendimiento del aire en estas notas extensas.

Figura 6. Inicio del puente.



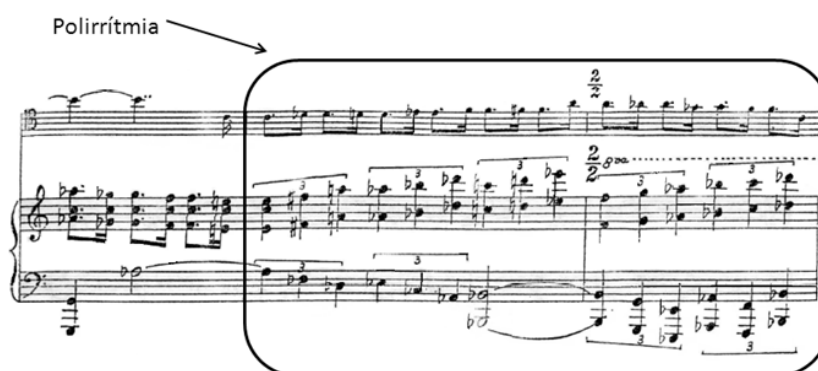
Este intervalo nos transmite una sensación de tristeza, melancolía recordando que hasta este punto del movimiento no ha existido un momento de paz todo se ha dado en medio de tensión, desespero y agitación; pero aquí llegamos a una sección con un poco de resignación, el trombón persiste con este intervalo durante 7 compases (65-71). El piano continúa con el motivo principal del tema B haciendo aquí un contraste de ideas entre las dos partes. Todo esto para llegar a la re exposición en el compás 72 (letra H de ensayo). Aquí el trombón presenta el tema A esta vez en dominante de Fa, es decir Do mayor.

Figura 7. Inicio de re exposición.



Aquí el tema no se da igual que en la exposición pues tiene figuras rítmicas diferentes e irregulares que transmiten al oyente una sensación de camino hacia un final, ya sea este concluyente o no. Con dinámica *ff* en ambas partes se requiere de una fuerza impulsiva de los intérpretes donde se comuniquen con una especie de majestuosidad enérgica. Todos estos últimos compases conllevan naturalmente a ello, gracias al registro del trombón y a la articulación (*marcato* ó acento) específicamente en los compases 79-80 donde se da una “polirritmia”. (Combinación simultánea de dos células rítmicas diferentes).

Figura 8. Polirritmia.



Antecedida por una frase de tresillo por terceras menores ascendentes en la línea melódica del trombón que llevan a un clímax de registro en el mismo, debido a la nota Si del compás 78 la cual descansa en la primera nota de la polirritmia. Esta combinación de células rítmicas requiere de un pulso definido y claro para ambos ejecutantes donde no se sienta inestable el ritmo reflejando timbres firmes y brillantes. En el compás 81 (letra I de ensayo) interviene por última vez el tema en el trombón nuevamente en dominante, el timbre metálico del instrumento se debe sentir decididamente en el crescendo de los dos últimos compases del movimiento que por medio de un regulador mantenido y constante, una rítmica irregular y un registro alto en el mismo, llega a su final con una armonía no concluyente sin tónica perfecta (a diferencia de la sonata clásica que generalmente si concluye con tónica perfecta) que transmite sensaciones de pregunta abierta o enigma inconcluso.

En este movimiento no hay solución del conflicto planteado por lo cual puede surgir la idea de algún enlace con el siguiente movimiento lo cual no sucede en las sonatas clásicas.

2.1.5 Análisis superficial segundo movimiento:

Textura: Homófonica

Tonalidad: La menor (Am)

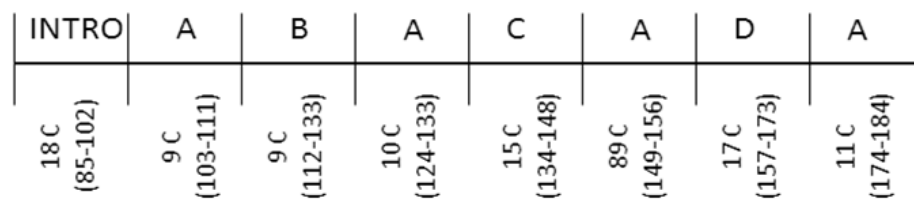
Indicación de tempo: *Allegretto gracioso* (♩ = 80-84)

Duración aproximada: 3.50 minutos.

Compás: 2/4

Figura 9. Diagrama formal del segundo movimiento.

Forma: Rondó (forma musical que alterna un episodio con un tema)



El segundo movimiento de esta sonata tiene algo muy curioso aparte de romper los paradigmas de los movimientos de las sonatas clásicas, y es que el piano asume un protagonismo sobre el trombón quien solo interviene cuatro veces durante todo el movimiento en lugares distintos con la misma frase, precediendo los temas del piano que son diferentes cada vez. La tonalidad principal del

movimiento es La menor, lo cual sugiere “sensaciones de tristeza y desesperanza”⁴. El color que nos muestra el sonido del piano en la frases introductorias dejan una especie de “eco” o frecuencia sonora lejana y escondida, estas frases tienen adornos como “apoyaturas” que anteceden una nota fija principal.

Figura 10. Secuencia ascendente de la melodía con apoyaturas.



En la J de ensayo, hay una secuencia ascendente de la melodía que la lleva el piano (fig.10) y que se reduce en cuanto a ritmo dándole la entrada al trombón por primera vez en el compás 103. Esta única frase del trombón, comienza con una *complejidad interpretativa* debido al intervalo de séptima menor ascendente que se realiza en una misma posición (segunda) el cual (intervalo), por no quedar exactamente en el mismo lugar de la vara del trombón, (pues si bien es en la segunda hay diferencias milimétricas de distancia), el intérprete corre el riesgo de fallar en la exactitud de la embocadura y así emitir una nota del armónico equivocado. De la precisión de este intervalo depende la calidad y continuidad de la frase. Cuando el trombón sube a la nota *sol agudo* a través de la séptima menor empieza a descender a notas principales (señaladas en la figura 11.) Por medio de intervalos de terceras mayores y menores con semicorcheas luego con una segunda menor en tresillo de corchea, en ese punto:

⁴ Nota del autor.

2.1.6 Análisis superficial tercer movimiento:

Título: “Lied des Raufbolds”

Textura: Mixta (Recursos polifónicos y homofónicos)

Tonalidad: Do menor (Cm)

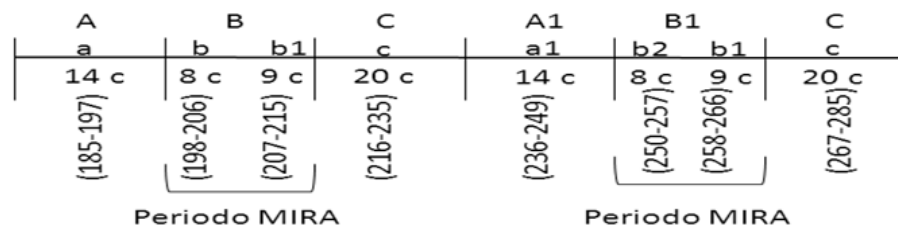
Indicación de tempo: *Allegro Pesante* ($\text{♩} = 100-112$)

Duración aproximada: 2.20 minutos.

Compás: 2/4.

Forma: Ternaria simple A B C con variante en repetición.

Figura 12. Diagrama formal tercer movimiento.



Modulante

Indivisible

Repetitivo

Asimétrico

Curiosamente este movimiento tiene un título que se define como una indicación para su interpretación “*Lied des Raufbolds*”, este se encuentra en la lengua materna del compositor (alemán) seguida de una traducción en inglés “*swashbuckler’s song*” que significa “canción del espadachín” (un personaje

particular de la época) lo cual hace pensar que el movimiento hace alusión al oficio de dicho personaje. La canción tiene tres temas principales (forma ternaria Fig.12)

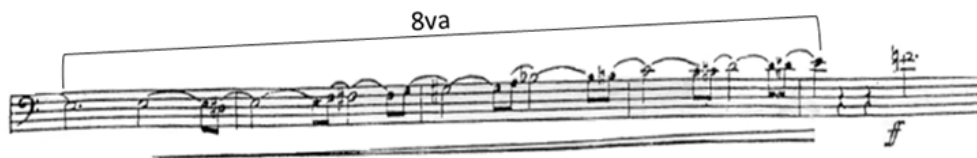
La melodía del tema A la presenta el trombón con movimiento ascendente por grados conjuntos que se mueve fluidamente utilizando varias alteraciones.

Figura 13. Secuencia y clímax.



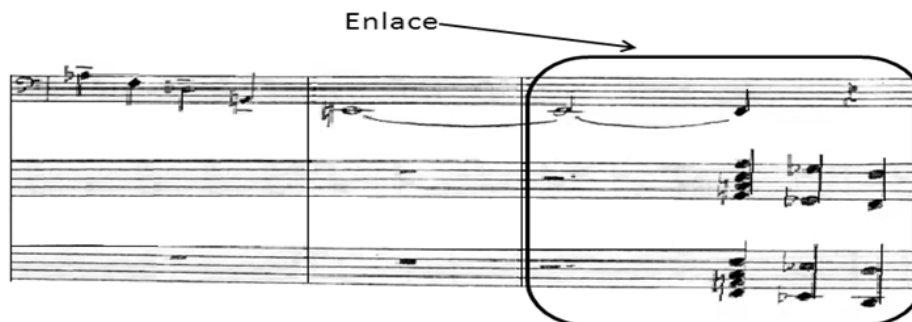
En el compás 188 donde la melodía asciende con intervalos de terceras con notas sostenidas, todo esto con dinámica *ff* para llegar a un clímax de frase en el compás 189(fig. 13) preparado con un crescendo que a su vez desciende junto con la línea melódica que culmina su frase en la letra P de ensayo. La armonía inicia en Do menor y el piano contiene un acompañamiento que complementa un carácter enérgico y pesado (pesante) con una armonía con intervalos de cuartas y un ritmo fijo y constante. En el compás 191 el piano realiza los movimientos ritmo-melódicos similares a los del trombón en su primera frase; como si estuviese contestando con los mismos elementos (imitación). Después de una pausa de dos compases el trombón aparece con notas largas preparando una frase extensa que empieza en Mi y sube con movimientos cromáticos que llegan a la octava de la nota inicial. El piano persiste con la primera frase del tema reflejando contrapunto (recursos polifónicos).

Figura 14. Frase ascendente de tema final de tema A por primera vez.



Esta frase se interpreta con un crescendo convincente que le da el paso a un nuevo material que se llama tema B, que se divide en un periodo de dos partes o semiperiodos (como se refleja en el diagrama formal) *b* y *b1*, este tema B es un poco alegre. Al iniciar *b* la armonía pasa a Mi bemol mayor (Eb) el trombón es el que tiene la melodía en un registro alto con movimientos interválicos que forman una especie de “ola” que suben y bajan a través de grados conjuntos. El segundo semiperiodo *b1* empieza idéntico a *b* pero varía en los últimos compases porque la melodía asciende para desarrollar la frase (c.210) y cambia la métrica (c. 211) para reducir el tiempo donde el trombón termina la línea melódica del tema haciendo una pequeña *cadencia* con una nota larga final y en registro grave que enlaza al comienzo del tema C (c. 216) aquí el piano cambia su métrica.

Figura 15. Enlace entre tema B y C.



Con un motivo ritmo- armónico dado por el piano, comienza el tema C que está en Fa mayor, esto cambia el color y el carácter del movimiento, se puede decir que este tema contrasta con los anteriores debido a que el tiempo es más calmado (por la métrica), y por la células rítmicas que lleva el piano con armonía que contiene acordes por segundas, haciendo tensiones en las notas largas de la

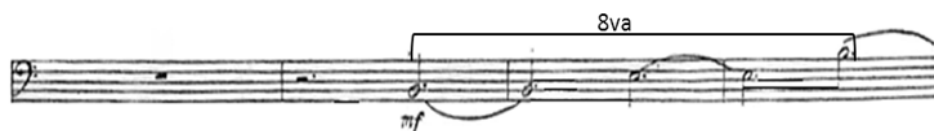
melodía (compás 220). Dicha línea melódica del tema se puede relacionar con el término “canción” del que se habló anteriormente, por las características de la misma, que se asemejan a un canto. Los motivos melódicos que hace el trombón se pueden identificar perfectamente con la letra de una canción. El desarrollo de la línea melódica del compás 230, precisamente, en el tercer tiempo hace las notas de un acorde de dominante 7 (C7) ascendiendo, y descendiendo con movimiento que cubre las notas de solución de este mismo acorde y con notas cromáticas al final.

Figura 16. Frase con acorde de C7 (dominante 7) y solución.



Presentado ya los tres temas que conforman el movimiento, se repiten inmediatamente después de la presentación de C. En el compás 236 empieza la repetición o re exposición de los tres temas en el mismo orden y con la misma cantidad de compases que en la exposición, solo que con algunas diferencia en los finales de los temas o en los enlaces entre tema y tema; por ejemplo, en el compás 243 (tema A por segunda vez) el piano lleva la melodía, y el trombón una línea de movimiento ascendente con una distancia interválica de 8va igual que en la primera vez. Esta vez solo por medio de tres notas intervalos de 4ta más una 5ta; en las dos veces del tema estas frases tienen la misma intención.

Figura 17. Frase ascendente por segunda vez.



Esto sucede también en los últimos compases de la repetición de *b* para pasar a *b1*, hay una diferencia de la línea melódica del trombón pero en ambos lugares tiene la misma intención; en estos casos se puede decir que varía en la segunda vez para no hacerlo totalmente igual volviendo monótona la sección.

En todo el movimiento se presentan marcados recursos polifónicos. Generalizando este tercer movimiento en la sonata, encontramos que tampoco plantea una solución, lo cual hace pensar que quizá no existe una solución concluyente, o que ésta aparece en el posterior movimiento.

2.1.7 Análisis superficial cuarto movimiento:

Textura: Polifónica.

Tonalidad: Si bemol mayor (inicial)

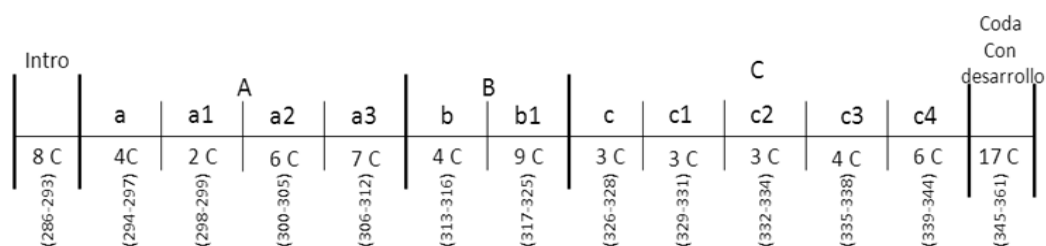
Indicación de tempo: *Allegro Moderato Maestoso* ($\text{♩} = 88-92$)

Duración aproximada: 3.20 minutos

Compás: 3/2

Forma: Libre por secciones.

Figura 18. Diagrama formal cuarto movimiento.



Este movimiento tiene un carácter vivo y maestoso pero en los primeros compases, es decir la introducción y parte de la sección A, se torna un poco melancólico, porque hace alusiones de temas de los movimientos anteriores,

principalmente del primer movimiento, del cual se retoman todos los temas, en diferentes partes, como haciendo una especie de síntesis de las ideas planteadas. Por ejemplo el tema A es prácticamente el mismo tema B del primer movimiento, solo que con aumentación de las figuras de nota. Se presentan así, temas y motivos de dicho movimiento, que bien se sabe, fue donde se planteó una idea problemática, y realizados segundo y tercer movimiento, no ha encontrado solución.

Se puede decir entonces que este movimiento retoma las ideas del primero para enfocarlas con una intención diferente y así darle una conclusión a toda la sonata. Con este orden de ideas y sistematizando la forma general de la sonata, encontramos un **arco** (forma explicada en la fig. 19), donde el primer movimiento plantea un problema que se evidencia en su carácter, armonía, frases melódicas y sobre todo la tónica imperfecta final, la cual queda como una pregunta abierta; que ni en el segundo y tercer movimiento se soluciona, pasándolos por alto y haciendo de ellos otro planteamiento de ideas; arqueando o ignorando las ideas del primero. Es en el cuarto donde se replantea todo y se concluye. Es decir que si se hace una imagen de la forma general, se encuentra un **arco** como el siguiente.

Figura 19. Forma general de la sonata. TP: Tónica Perfecta.

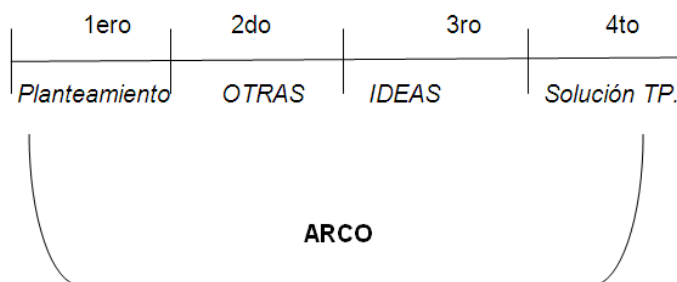


Figura 20. Cadencia final.



2.1.8 Aspectos interpretativos. La sonata para trombón y piano de Paul Hindemith contiene un lenguaje innovador con un alto nivel de complejidad de comprensión auditiva, debido a sus melodías ricas en intervalos justos (4tas y 5tas) a los cuales no estamos normalmente acostumbrados, rompiendo las reglas y paradigmas de la música clásica tradicional. Con una armonía densa enriquecida a través intervalos de 7mas, 9nas y 13avas; melodías con intervalos distantes y disonantes y que expresan dramatismo, uso de cromatismos constantes, contrapunto, todos estos recursos que pertenecen a la construcción musical del siglo XX, Hindemith pretende expresar sus ideas con estos recursos, utilizando como pretexto, las cualidades sonoras del trombón.

Por ser una sonata para dos instrumentos (trombón y piano) como bien se sabe, se hace necesaria una conexión entre los intérpretes, que den la sensación de ser uno solo. Esto tiene cierta complejidad en todo tipo de ensamble, pero en este caso se le suma un lenguaje extraño que contextualiza la obra, por lo cual es indispensable entenderla y asimilarla tratando de descubrir las intenciones del compositor.

Para el carácter maestoso de los movimientos 1 y 4, requiere mantener una resistencia diafragmática afianzada, debido a que la articulación de gran parte de las notas es con marcato (acento <), y estas hacen gastar más aire entendiendo

que al atacar con más fuerza la lengua contra la boquilla, naturalmente la respiración requiere de más profundidad y proporcionalmente más aire. Esta característica interpretativa también debe ser utilizada en las notas demasiado largas como el fa sostenido del compás 30 del primer movimiento, que dura cuatro redondas con puntillo, ligadas.

Las distancias interválicas que también son un recurso latente en la obra, exigen precisión en la embocadura, (teniendo en cuenta que las notas en el trombón se dan por armónicos y existen posibilidades de dar la nota equivocada por falta de esa precisión mencionada) y en el ataque de cada una de las notas, para que estas suenen claras y seguras.

El acople rítmico cuando cada parte lleva motivos diferentes, sin dejar a un lado la concentración de cada cual, escuchándose el uno al otro, para lograr conexión interpretativa.

El mantener las dinámicas **f** y **ff**, en ciertas frases requiere también de hacer una rutina de calentamiento antes de tocar la obra, con notas largas y reguladores desde **p** hasta **ff** que ayudan a realizar con éxito estas dinámicas. Dicha rutina se hace en todo el rango de registro que domina el intérprete; por ejemplo estandarizando el rango se puede decir, desde la nota Fa grave de la clave de fa, bajo la línea de sol, hasta el si bemol agudo, 4 líneas adicionales superiores de la clave de fa.

La duración de la obra (11 minutos aproximadamente), es un poco extensa y exige una planeación mental para diferenciar rápidamente cada uno de los caracteres que se presentan; y a su vez una preparación física del cuerpo que ayude a evitar un cansancio anticipado que se refleje en escena.

2.2 TROMBÒN ESPAÑOL PARA TROMBÒN Y BANDA (2004)

2.2.1 Período histórico. Música Contemporánea. (Lenguaje Clásico Español).

2.2.2 Autor.

- **Secondino de Palma**

Compositor italiano. Nació en Troia en provincia de Foggia (estado de Puglia en el tacón de la bota italiana) en 1968. Empezó a tocar en las bandas marciales a la edad de 12 años después de haber estudiado el clarinete y el saxofón, luego se interesó por los metales, como el fliscorno barítono. Por supuesto este cambio de ruta tan radical lo llevo por un lado a renunciar a los instrumentos de doble lengüeta, y por otro a adquirir conocimientos técnicos sobre todos los instrumentos de banda. El estudio serio y la pasión por el trombón lo llevo a frecuentar el conservatorio de Foggia que después abandonó en 1986 para profundizar los estudios en Parma y en Milán con el maestro Maurizio Mineo (primer trombón de la orquesta de la RAI de Milán) en la gloriosa “*Cívica scuola* di música” consiguiendo el título de conservatorio en Alessandria. Paralelamente la experiencia de trombonista en varias orquestas italianas, y la actividad de maestro de banda en su propio pueblo y después en Lacio (región de Roma) le dieron un notable impulso al interés por la composición de música para banda, que desarrolló a través de estudios particulares. Actualmente es primer fiscorno tenor en la banda marcial de la policía en Roma. Además de las marchas ha compuesto otras obras inéditas para pequeñas agrupaciones bandísticas en donde se valorizan más los colores de cada instrumento, con el fin de acercar a los jóvenes de hoy en día a esta realidad cultural y social que está presente en casi todos los países. Se pueden apreciar también sus arreglos para banda de piezas modernas y de música popular. (Basado en la biografía que se encuentra en la página italiana del autor <http://www.musicaperbanda.it/curriculum.htm>).

2.2.3 Marco histórico.

Género: Pasodoble español.

- **Pasodoble**

Es una marcha española en compás de 2/4 y tempo *allegro moderato*, frecuentemente en tono menor, utilizada indistintamente para desfiles militares y espectáculos taurinos. En la década de 1920 se popularizó como baile y muchos de ellos tenían letra. Hace parte fundamental del repertorio de las bandas de música españolas, y son muy típicos los pasodobles toreros, dedicados a prominentes figuras taurinas.

Generalmente consta de un periodo, a modo de introducción, sobre el acorde de dominante, precedida de la sección más importante, en la tonalidad principal. A ésta sucede una segunda parte, que podría considerarse como el tradicional trío de las marchas, siempre en tonalidad mayor. Su preparación en la dominante y modo menor está muy relacionada con el modo frigio típico del cante andaluz, con melodía frecuentemente aflamencada. Algunas veces es empleado el compás de 6/8, típico de otras marchas del siglo XIX.

“Su baile es muy sencillo, basado en parejas que se mueven al ritmo de marcha. Entre los más conocidos figuran "Suspiros de España", auténtica obra maestra; "Gallito", "Manolete", prototipos del pasodoble taurino; "España cañí", "Pan y toros", "En el mundo", "Islas Canarias", "Soldadito español", "La Parrala", "Francisco Alegre y olé", "La luna es una mujer", "El beso" y "Los nardos"”. <http://www.ganaderoslidia.com/webroot/myjukebox.html>.

- **Percepción de la obra según autor**

Desde siempre España se ha identificado musicalmente con la guitarra, las castañuelas y la trompeta, pero nadie jamás pensaría en escuchar un trombón que toca al estilo español. Nunca digas jamás, de hecho es justo lo que sucede en esta pieza juguetona y atrevida. La composición se divide en tres partes: la primera, que empieza con una cadencia introductoria del solista que luego a hacerse notar (lucirse), sigue después con un allegro 2/4 muy rápido, donde el trombón solista se presenta ironizando sobre los temas. La segunda más lenta y casi a ritmo de bolero español (Maurice Ravel), influenciado ligeramente por el estilo de la música Argentina. Y en la tercera parte se resumen todas las ideas temáticas precedentes llevándolas casi a la exasperación hasta el final. Gracias a las grandes posibilidades sonoras y tímbricas del trombón, se logrará impactar al público que escuchará con la boca abierta los virtuosismos del solista, que llegado el caso podría dirigir la propia orquesta.⁵

2.2.4 Análisis:

Textura: Mixta (Elementos homofónicos y Polifónicos).

Tonalidad: Fa mayor.

Indicaciones de tempo: Tres principales.

- Allegro ♩ = 155

- Maestoso ♩ = 80

⁵Traducción del maestro Maurizio Coli (profesor de la facultad de música de la UNAB). Tomado del texto que aborda la obra en la página <http://www.musicaperbanda.it/#ibranioriginali>.

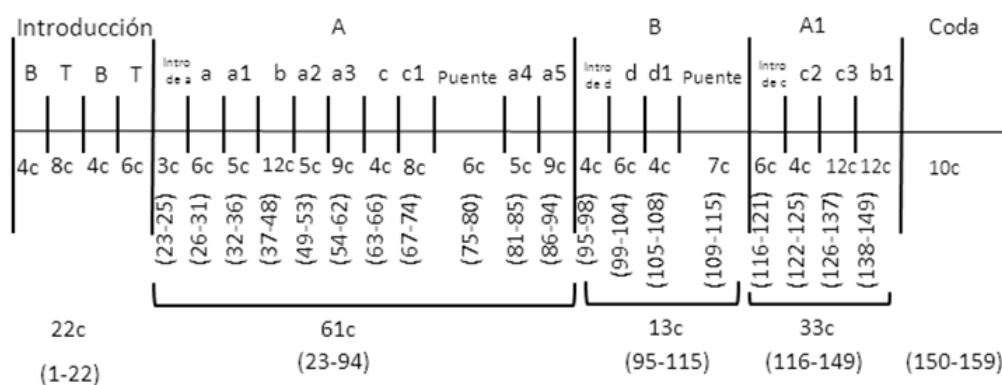
- Allegro = 155

Duración aproximada: 6.15 minutos.

Compás: 4/4

Forma: Ternaria Compuesta.

Figura 21. Diagrama formal



Esta obra se presenta sin solución de continuidad, obra sin interrupción después de cada movimiento. Además de las tres secciones principales, ésta contiene introducción y coda final. De cada una de las secciones se hablará con detalle más adelante.

A continuación se presentará un cuadro de las palabras y expresiones en el idioma del compositor (italiano) utilizadas en toda la obra, incluyendo los instrumentos del score. Cuadro 1.

Cuadro 1. Cuadro de términos.

ITALIANO	ESPAÑOL
<i>Trombone Spagnolo</i>	Trombón Español
<i>Ottavino</i>	Flautín o Píccolo
<i>Flauto</i>	Flauta

<i>Clarinetto</i>	Clarinete
<i>Basso</i>	Bajo
<i>Sax</i>	Saxofón
<i>Tenore</i>	Tenor
<i>Cornetta</i>	Fliscorno
<i>Tromba</i>	Trompeta
<i>Tromboni</i>	Trombones
<i>Euphonium</i>	Eufonio/ flisc. Barítono
<i>Timpani</i>	Timpani
<i>Batteria</i>	Batería
<i>Percussioni</i>	Percusión
<i>Deciso</i>	Decidido
<i>Con libertà</i>	Con libertad
<i>Quassi Cadenza</i>	Casi cadencia
<i>Durata</i>	Duración
<i>Fiero</i>	Orguloso

Trombón español, como su nombre lo indica, es una pieza al estilo musical español tradicional para trombón solista y banda. El rol que desempeña el solista se asemeja un poco al de la trompeta en las tonadas de los pasodobles taurinos de España.

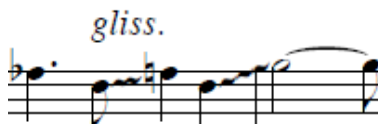
Como lo podemos notar en el diagrama formal (fig.21) la pieza consta de tres temas principales y contrastantes entre sí: A B y A1; y dos partes complementarias: Introducción y Coda.

- **Introducción:** esta empieza con la intervención de la banda con *tutti*, todos los instrumentos hacen los mismos motivos en bloque con dinámica fuerte planteando un carácter maestoso y decidido que induce a la entrada del

trombón por primera vez, a partir de Tónica donde queda solo haciendo una especie de cadencia libre con motivos melódicos de música flamenca a través del el Sol Bemol, que es una segunda Bemol para Fa mayor, característica del acorde napolitano, que es elemento de este tipo de música. Aquí el trombón solista debe transmitir seguridad, con un timbre brillante y un sonido grande y redondo para responder a la banda pertinentemente, es decir con el mismo carácter. Los intervalos de segundas menores que se mueven con tresillos de semicorcheas, estos tresillos deben ser claros y de alguna manera se tornan insinuantes como imitando a un torero cuando inclina su mirada hacia el toro de manera desafiante.

Posteriormente en el *a tempo* del compás 13, la banda responde de manera similar a la anterior, esta vez finaliza con el acorde tónica, una inversión más arriba. Por segunda vez el trombón entra continuando con su cadencia introductoria, haciendo más movimientos en la vara, con cuartas justas ascendentes y con un nuevo elemento en los intervalos finales, el *Glissando*⁶ (fig.22).

Figura 22. Glissando.



⁶ Es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido a otro haciendo oír todos los sonidos intermedios posibles según la característica del instrumento, y que solamente se puede hacer naturalmente en el trombón debido al deslizamiento de la vara. Se puede decir que es un efecto propio del trombón que suena jocoso y juguetón.

- **Sección A:** Esta sección tiene un carácter alegre y festivo, el tempo es muy ágil, y el motivo del primer tema *a*, como tal que lo inicia el trombón solista, comienza con cuatro negras adornadas con apoyaturas breves⁷, que hacen el tema más interesante y coqueto (Fig.23), seguido de corcheas por grados conjuntos de tres notas con *staccato*⁸ que se repiten en una misma secuencia finalizando con semicorcheas y un crescendo que añaden un ingrediente cómico a la sección.

Figura 23. Apoyaturas.



Cada micro sección *a*, *a1*, *a2*, *a3*, son las veces que se presenta el primer tema ya sea por el trombón solista, o por la banda. Luego de *a1* encontramos un pequeño contraste melódico, de carácter y de dinámica en la letra *b* donde se presenta un nuevo elemento de melodía y acompañamiento más calmado con negras ligadas que expresan un poco de relajamiento después de la excitación del primer tema. La melodía que el solista tiene en *b* es bastante característica de pasodoble con elementos de flamenco, por los constantes intervalos de segunda menor, con la misma segunda Bemol de la introducción, pero una octava arriba. (fig.24)

⁷Una apoyatura breve o corta (*Acciaccatura*) se representa por una pequeña nota, generalmente corchea, rayada o tachada (rayita que cruza plica y corchete un poco inclinada). Se suele colocar justo antes de la nota principal, de tamaño normal, a la que va ligada. www.wikipedia.org

⁸ El *staccato*, o *picado*, es un modo de ejecución musical en el que se acorta la nota respecto de su valor original. Su símbolo en la notación musical es un punto. www.wikipedia.org

Figura 24. Segunda menor (2da Bemol para Fa).



Al final de *b* encontramos nuevamente el efecto de glissando en el trombón solista pero esta vez en un registro más alto, y de manera repetitiva, dejando apreciar por más tiempo este timbre jocoso, y el desplazamiento de la vara desde la 6ta posición hasta la 1era sin interrupción; todo esto a través de un crescendo y posterior di minuendo que complementan la idea. Inmediatamente después (compás 49) encontramos *a2* y *a3* que son variaciones del tema *a*, en esta ocasión ambas presentados por la banda. En el cuarto tiempo del compás 63 inicia un nuevo elemento en la sección llamado *c* contiene un carácter y articulación similares al de *b* pero con una dirección melódica distinta. Las partes *c* y *c1* forman un periodo repetitivo, que en la primera (*c*) parte expone una melodía ascendente por grados conjuntos y con un crescendo que desciende y culmina con tresillo de semicorcheas, para luego en *c1* desarrollarla llegando a un clímax local con la nota más alta hasta ahora presentada en el trombón solista luego, a partir de esta nota baja por una cuarta justa y sube por terceras hasta llegar a una redonda en la tónica (fa), los instrumentos melódicos de la banda realizan semicorcheas y blancas con trinos, respondiendo en registro agudo. En el compás 75 la banda hace un corte con una corchea en *staccato*, para darle el paso a un pequeño puente que hace el trombón como una especie de sólo donde deja apreciar además del Glissando ya nombrado, un nuevo efecto que se llama *Frullato*, (fig.25) que consiste, en vibrar la lengua con la boquilla haciendo una especie de redoble con la nota, estos dos efectos combinados suenan como el andar de una moto. Dicho puente termina con las notas del arpeggio de Fa mayor completo fa-la-do-la-fa y enlaza la anterior parte *b* con las posteriores partes *a4* y *a5*.

Figura 25. Efectos con arpeggio de Fa mayor.



En a5 (compás 86), mientras algunos instrumentos de la banda como el Oboe (en este caso sustituido por el Saxo soprano) y el Clarinete, hacen la melodía del tema, el trombón solista lleva varios compases con movimientos rápidos por semicorcheas (fig.26) con notas ascendentes, que exigen un alto nivel de velocidad en la vara, y un manejo del registro agudo dejando percibir los dotes de virtuosismo del intérprete. Terminada esta frase, la banda culmina la sección con una pequeña frase de cierre en tónica. Se puede decir que internamente esta sección tiene rasgo de rondó.

Figura 26. Frase veloz.



- **Sección B:** Esta sección es el mayor contraste de toda la obra que pretende siempre ser enérgica y festiva, aquí tenemos un gran contraste en todos los aspectos. La métrica se reduce pasando de negra=155 a negra=80, con indicación de tempo *Maestoso*. El acompañamiento de la banda tiene raíces en los elementos de la **introducción** ya vista, esta es la oportunidad que tiene el trombón de mostrar expresividad con un lenguaje de flamenco a través de unos motivos que se dejan percibir una intención de improvisación del trombón solista con frases bastante libres que se dan por corcheas con *staccato* al inicio, por medio de notas que se mueven por una armonía de Re Bemol menor y continúa con una negra ligada a semicorcheas que simulan figuras taurinas. Durante este episodio del trombón solista, la banda tiene una acompañamiento

ritmo armónico, y el primer clarinete hace alternadamente un solo, con el mismo carácter, como una especie de contra melodía, (contrapunto) elemento polifónico para hacer en esta sección una textura más interesante. Al inicio de las frases de trombón aparece una indicación de carácter: **fiero**, (fig.27) que significa: con orgullo; es decir que cada frase debe interpretarse con mucha energía y seguridad haciendo notar las ideas propuestas por el compositor con un alto dominio del lenguaje, sin dejar a un lado la expresividad en el sonido.

Figura 27. Frase introductoria del trombón solista.



Esta sección culmina con un puente que se da en el compás 109, donde el tiempo se va acelerando poco a poco, el trombón solista hace figuras similares parecidas a las del *Maestoso*, pero agregándole *Apoyaturas*, haciendo bordados melódicos que finalmente ascienden hasta la tónica principal Fa. Todo esto se da con *acelerando* del tiempo, buscando llegar al *Allegro* posterior que es el mismo tempo del *Allegro* de la sección A.

- **Sección A1:** esta sección se puede relacionar con una re exposición de tema, donde de alguna manera se retoma la sección inicial **A**, pero esta vez solo se repiten variaciones de los temas *b* y *c*, pues el tema *a* ya se expuso suficientes veces en **A**, y repetirlo aquí sería monótono.

Los primeros compases de esta sección **A1** denominados como *intro de c* en el diagrama, empiezan con una frase en los fiscornos y las trompetas muy reconocida,(fig. 28) que es tocada en varios pasodobles taurinos, y siempre que se escucha es relacionada con España, los toreros y especialmente con una faena taurina. Esta frase abre el paso al *allegro*,

Figura 28. Frase popular de pasodobles taurinos.



que sigue con una variación del tema *c* (*c2*), que luego de un intro del mismo, el trombón presenta su frase característica en el compás 122. En esta oportunidad el tema no solo se presenta, sino que también se desarrolla en busca de una conclusión. Al llegar al clímax en la nota do sobreagudo, ya no hace la misma dirección melódica que hizo en la primera sección (**A**); aquí desciende paulatinamente hasta llegar a un fa en el registro grave en el compás 134, y finaliza con un si bemol pedal en el compás 136, el cual concluye este tema en la sección y su papel en la obra en general. Aquí se le da el paso a la re exposición del tema *b* (*b1*), que tiene la misma evolución del tema anterior, también se presenta realizando su propio desarrollo, y buscando sucesivamente un final, el cual se refleja en el acompañamiento, pues los instrumentos melódicos de la banda hacen motivos con semicorcheas ligadas subiendo y bajando como movimiento de ola (fig.29), el trombón solista asciende melódicamente a través de arpeggios a notas largas fijas, que van subiendo cromáticamente (fig.30) y que culminan con un descenso de la melodía del trombón solista con el arpeggio de Fa mayor por corcheas, dándole el paso a la siguiente sección complementaria de la obra que es la coda, a través de un corte concluyente que hace toda la banda en el compás 149 que el último de esta sección.

Figura 29. Frase de instrumentos melódicos acompañantes.



Figura 30. Movimiento cromático ascendente en el trombón.



- **Coda:** la coda es una pequeña sección complementaria que termina esta obra tan divertida y variada. Son 10 compases donde el trombón solista realiza sus últimas intervenciones con todos elementos que presentó en la obra. La banda también acompaña con recursos anteriormente utilizados. En el compás 150 donde inicia esta pequeña sección el trombón queda solo haciendo una escala cromática ascendente desde do hasta La bemol agudo, precedido de una glissando libre, que deja percibir el movimiento de la vara desde la 6ta posición hasta la 1era, en el armónico de Fa agudo, manteniendo esta nota con redondas ligadas durante tres compases, para permitirle a la banda hacer también sus motivos concluyentes. Luego se el trombón solista nuevamente con las notas del arpeggio de fa mayor, con articulación *marcato*, en el compás 156, se da una superposición de voces, mientras la banda hace escala ascendente con semicorcheas, el trombón mantiene una nota larga, y el compás siguiente se intercambian los papeles. Finalmente la obra concluye en el compás 159. con un corte con notas pertenecientes al acorde de Fa mayor dado por la banda, y el trombón con un *Glissando* nuevamente de Do a Fa

agudo, pero con valores más cortos, confirmando que este es un efecto propio del instrumento solista.

2.2.5 Aspectos interpretativos. Hoy en día el trombón es considerado como un instrumento que abarca una gran versatilidad por el gran registro y los diversos timbres, colores y efectos sonoros que pueden ser utilizados en cualquier tipo de música erudita, latinoamericana, jazz, entre otros. No obstante, los compositores modernos, manejan en sus obras elementos propicios para desarrollar piezas innovadoras, utilizando un lenguaje moderno y con un trasfondo contextualizado. *Trombón español* es una singular obra dedicada a este instrumento, hecha especialmente para que el público pueda apreciar todas las cualidades tímbricas y posibilidades técnicas del instrumento, a través de un lenguaje muy particular como lo es la Música tradicional española. En este punto se puede decir que es una obra idiomática; donde el idioma son los recursos técnicos característicos del trombón, y el lenguaje, la música española. Efectos como el glissando, presentado constantemente en la obra, resalta el protagonismo del solista otorgándole cierto grado de orgullo al intérprete, quien sabe que es una característica propia del trombón, y que ningún otro instrumento lo podrá hacer como él. En toda la presentación de la pieza el solista debe tener la certeza de que el foco de atención está centrado en él, por lo cual no debe dejar a un lado su dominio escénico y conexión constante con los integrantes de la banda acompañante y con el director de la misma.

2.3 CONCERTINO PARA TROMBÓN Y BANDA

2.3.1 Periodo histórico.Música Contemporánea 2010. (Contiene varios ritmos colombianos y uno de origen europeo).

2.3.2 Autor:

- **Rubén Darío Gómez Prada**

Compositor colombiano. Nació en Zapatoca (Santander) en el año 1973. Obtuvo su título de licenciado en música en la universidad industrial de Santander donde conformo y dirigió la banda sinfónica estudiantil durante tres años a desarrollado extensa labor como compositor, productor musical y arreglista de diversas agrupaciones de música popular de la región entre las que se destacan grupo Rh positivo, Rubén y David agua fresca septófono, banda de vientos de la Unab y banda infantil y juvenil mochila cantora.

Como director musical he interprete del piano ha sido galardonado en los festivales mono muñes 2004 y 2005, Hato viejo Cotrafa 2003 y 2005, festival del pasillo en Aguadas (Caldas) 2005y festival del Bambuco Luis Carlos González 2006 “Agua fresca” y “Septófono”. Como compositor sus obras y arreglos han recibido primeros lugares en los festivales de Bandas de Anapoima, Tocancipá, Paipa, y Caldas, Mono Núñez de ginebra, Hato viejo de en Bello (Antioquia).

En el año 2010 gano la beca Bicentenario de la creación artística de la gobernación de Santander en la modalidad de banda de vientos con el proyecto “vientos santandereanos pasado presente y futuro”.

Actualmente desarrolla productiva labor pedagógica dirigiendo la corporación cultural “Mochila Cantora” y siendo maestro de la facultad de música de la Unab, tallerista del programa nacional de bandas del ministerio de cultura al cual pertenece desde el año 1999. También recibe frecuentes invitaciones para participar como jurado calificador de festivales de música colombiana y de bandas.

2.3.3 Marco histórico.

- **Concertino**

Según el diccionario de la Real Academia Española, la definición de concertino, está dada por la labor que se desempeña con este nombre, que es aquel instrumentista que se encarga de la ejecución de los solos en una orquesta. De forma más general, el concertino es el instrumento o grupo de instrumentos solistas. Así, en la orquesta, el concertino es la persona de mayor jerarquía después del director, el que ejecuta los solos de violín en caso de que los haya, con excepción de los conciertos, en el que es probable que intervengan varios violines solistas. El concertino toma decisiones respectivas a la técnica de ejecución de los violines, y, en ocasiones, de todos los instrumentos de cuerda, y puede encargarse de la afinación de toda la orquesta antes de los ensayos y actuaciones y otras cuestiones técnicas. En ocasiones ayuda a la dirección de la orquesta con pequeños gestos o guiños que marcan tiempos que no pueden ser indicados solamente por la batuta del director. Por esta razón, algunos compositores han escrito piezas musicales con este nombre para un grupo instrumental grande, y solista de algún instrumento quien tendrá la oportunidad de resaltar ante todo el grupo, al tocar su parte que lógicamente tendrá un mayor grado de dificultad que para los acompañantes de la agrupación, ya sea una orquesta, una banda como lo es en esta ocasión, u otro gran formato. El solista es el “concertino” en la obra, y por lo tanto realizará todo los solos de la misma, que es, de forma concreta, toda la obra. (Es decir toda la pieza es un sólo constante del instrumento para el cual fue escrito; Trombón, con un acompañamiento de la agrupación especificada; Banda).

2.3.4 Análisis:

Textura: Mixta (Elementos homofónicos y Polifónicos).

Tonalidad Inicial: Armadura de Si Bemol Mayor (pero armonía atonal).

Indicaciones de tempo: Varían constantemente así:

-*Enérgico* ♩ = 135, -*Tranquilo* ♩ = 85, -*Rubato* (para las cadencias), -*A tempo* ♩ = 88, -

Enérgico ♩ = 135, -*Allegro* ♩ = 85 -*Con vigor*, ♩ = 150 ♩ = ♩, - *Lento y Rubato*, *Coda* ♩ = 150.

Duración aproximada: 7 minutos.

Compás: Varían al igual que las indicaciones de tempo así: 4/4, 3/4, 2/2, luego se presenta una amalgama con la siguiente secuencia: 7/8, 6/8, 2/4, 4/4, 3/8, 4/4, 3/8, 4/4, 3/8, 4/4, 3/8, 4/4, 3/8, 4/4, 3/8, 4/4.

Forma: Libre por secciones.

Figura 31. Diagrama formal Concertino.

A		B			A1	Puente		C					D		Cadencia	Coda
	Puente (Intro de B)	Tema	Cadencia	Coda		Intro de C	Solo frigio	Banda Dórico	Solo Dórico	Banda Eólico	Solo Eólico	Coda de C	Puente Para D	Tema		
35 c	8 c	28 c	6 c	7 c	5 c	16 c	8 c	8 c	8 c	8 c	10 c	20 c	6 c	32 c	20 c	9 c
(1-35)	(36-43)	(44-71)	(72-77)	(78-84)	(85-89)	(90-105)	(106-114)	(115-121)	(122-129)	(130-137)	(138-147)	(148-167)	(168-173)	(174-205)	(206-225)	(226-234)

Esta obra *Concertino para Trombón y Banda*, consta de cuatro grandes secciones principales; **A**, **B**, **C**, y **D**, y cuatro pequeñas secciones complementarias que son; **A1**, **Puente1**, **Cadencia** y **Coda**, y de cada una se hará una breve explicación.

El análisis general de esta obra está basado y apoyado en la información concedida por el compositor en una entrevista hecha con este objetivo. Él dio los puntos clave en los que se fundamentó para hacer la obra y cada una de sus secciones y el papel que quería que el trombón desempeñara en cada una de ellas.

- **Sección A:** Es la sección introductoria de la obra donde se presenta la primera idea melódica y armónica sobre la cual trabajan; el trombón solista y la Banda acompañante. “Es de carácter enérgico por ser introductoria y contiene una armonía atonal bastante movida, un acompañamiento cargado de muchos motivos alternos, un poco extraños. La primera nota escrita para trombón es un re en la 3ra línea del pentagrama en clave fa, por una razón específica, y es que el trombón tiene 7 posiciones con las cuales hace las notas a través de varios armónicos que se dan dependiendo de presión del labio al vibrarlo junto con la boquilla; y si de éstas posiciones sacamos una que esté en la mitad de la vara, es la 4ta posición, donde sale este Re en el primer armónico, nota también utilizada en varios métodos de aprendizaje del trombón como la primera a ser ejecutada por el estudiante. El motivo inicial de la melodía del trombón tiene como objetivo, hacer destacar el movimiento de la vara, a través de la mínima distancia de la misma que es el semitono (distancia entre posiciones). Por ello hace una secuencia que empieza con un semitono descendente desde Re, y luego uno ascendente, para luego hacer las 4 notas resultantes de este juego”.⁹ (fig. 32). Y luego se repite esta misma secuencia, pero con una distancia de un tono.

⁹ Basado en entrevista hecha al compositor.

Figura 32. Frase de introducción de tema A.



Después de estas secuencias, se llega a la sexta posición haciendo las notas de dos armónicos pertenecientes a ésta; Do y Fa un intervalo de 5ta justa descendente (mostrando las posibilidades que tiene el instrumento de hacer varias notas en una misma posición), ésta última usada como límite de registro según la armadura que es este caso es de Si Bemol Mayor. Durante los siguientes compases la banda queda sola haciendo su intervención con motivos espontáneos y con un colchón armónico concentrado en los metales. En el compás número 11 el trombón solista hace su segunda intervención con una frase que utiliza los mismos recurso de la primera, empezando de nuevo en la 4ta posición pero ahora en el segundo armónico, es decir con la nota Sol; las figuras rítmicas se hacen más ágiles, con semicorcheas, teniendo en cuenta que entre más agudo sea el registro, mas fácil es hacer notas rápidas. También esta frase termina con una demostración de los armónicos que se pueden hacer en una misma posición, esta vez en la 1era, y ya no solo dos notas si no tres, empezando así a abrir el rango de registro. (Compás 15). En el compás 19 se hace un desarrollo de los recursos utilizados en las dos primeras frases, combinando los elementos interpretativos de movimientos por semitonos en un registro más agudo, y los saltos a través de los intervalos de 5ta justa y su inversión 4ta justa, que se pueden dar en una misma posición, ya sea, relajando en caso de bajar ó tensionando en caso de subir. En el compás número 25 se da un resumen de los intervalos que se usan como recurso para toda la melodía de esta sección (fig.33): 2da menor, 4ta justa, 2da menor, Tritono (intervalo que se da entre la 1era y 7ma posición, es decir, toda la vara del trombón, en un mismo armónico), 2da mayor y 4ta justa.

Figura 33. Elementos interválticos.



En la letra C de ensayo, se continúa el desarrollo, combinando todos los elementos musicales e interpretativos ya vistos y jugando con los mismos, para ir culminando así esta primera sección. El acompañamiento de la banda fue escrito después de tener la melodía del trombón solista, por esta razón, la armonía es atonal y tan heterogénea, pues es el resultado de querer acompañar una melodía que surge de ir formando ideas musicales en el idioma del trombón. Hace parte de esta sección **A** el puente(compás 36-43) que la enlaza con la siguiente sección **B**, y éste puente no es más que un acompañamiento con una progresión armónica que pasa de Atonal a Tonal, preparando el tempo, el carácter, la armonía y todo el ambiente en el que se desarrolla **B**.

La progresión armónica que se da en dicho puente se refleja en la siguiente gráfica:

Figura 34. Progresión armónica de puente entre A y B.

Bb	Eb	Bb	Ab
2C	2C	2C	2C

- **Sección B:** Esta sección contrasta enormemente con la anterior, es un *Pasillo Lento*, y por esto el compás pasa a $\frac{3}{4}$, el tempo se calmó desde el anterior puente con la indicación *Tranquilo*, y aquí la intención con el carácter es que el trombón solista pueda actuar bajo un rol de instrumento que también toca *Cantablemente* con un timbre suave, expresivo y delicado que transmita una sensación de dulzura al escucharlo. La armonía se desarrolla tonalmente a

través de la tonalidad de Si bemol Mayor, tonalidad a la que pertenece la primera escala musical que aprenden los trombonistas generalmente. Si bien esta es una parte nueva y contrastante, no se ha descontextualizado de los recursos utilizados en la primera sección, la melodía se sigue dando por un juego con los mismos movimientos interválicos, pero con un enfoque tonal y de alguna manera lírica. Algunos instrumentos que desempeñan un rol melódico en la banda, como las flautas, y los saxofones realizan unas contra melodías serenas con división interna de las voces, (fig.35).

Figura 35. Contra melodía de las flautas con divisiones internas.



que forman un contrapunto muy interesante junto con la melodía del trombón solista (compás 44).

En el compás 54 el trombón interviene haciendo una frase contra melódica (contra canto), contra las melodías que llevan las flautas, saxofones y eufonios, lo cual es también un rol muy común de los trombones en una banda y orquesta. Luego, después de un compás de silencio, reaparece con otra frase bifuncional que empieza como contra canto y luego retoma el tema en el compás con una melodía que va subiendo progresivamente y desarrollando hasta llegar a un clímax de frase que es también el clímax de la toda esta sección (fig.36); alterno a esto y confirmando la búsqueda de dicho clímax, los cornos hacen unos *glissandos* en Forte, con intervalos de 6ta mayor respondiendo a cada motivo del trombón.

Figura 36. Desarrollo para Clímax de Sección B.



El reposo posterior al tope melódico o clímax de sección se halla en la Banda durante los siguientes 8 compases, mientras el solista descansa.

En el compás 72 la banda se calla para darle el paso al trombón en una pequeña *Cadencia* de sección. Ésta *Cadencia* consta de dos frases que son iguales en las primeras 5 notas (notas del inicio del tema B), pero en la primera frase sube progresivamente con notas de la escala de Si Bemol, hasta llegar al Fa agudo, y en la consecuyente, baja también progresivamente hasta llegar al Fa grave (Dominante de la tonalidad Si Bemol). De cierta manera hay un límite de registro en ambas frases de la cadencia (muestra el rango en ambos extremos). La banda concluye la sección en los siguientes 7 compases, que es como una *Coda* de **B**.

La progresión armónica que se maneja en **B** es la siguiente:

Cuadro 2. Progresión armónica de B.

Bb	Bb	Eb	Eb	Bb	Bb	Ab	Ab#11	G	G (sigue
G	G	C#m	C#m	G	G	Ab	Ab	:G :	CmMaj7
A	Db/Ab	Gb	Db/Ab	Ebm	Db	Gb	Db	F7sus4	G

La anterior progresión se basa en un elemento llamado “Armonía Pantonal”, donde no hay relaciones armónicas entres los acordes.¹⁰

¹⁰ Aporte del compositor de la obra.

En conclusión tenemos que esta Sección **B** contiene tres subpartes, Intro, Tema y Coda.

- **Sección A1:** Ésta es una pequeña sección complementaria que consta de 5 compases donde se retoma la frase inicial de **A**, alargando la última nota (Fa grave) sólo utilizada como enlace para la siguiente sección, sobre esta nota se van trenzando aires lo que se aproxima en la obra.
- **Puente 1:** Sección complementaria de 16 compases, donde en los primeros 8 presenta el ambiente que se desarrollará en la próxima sección principal **C**, donde cambia la métrica a 2/2 o compás partido, y los siguientes 8, donde la banda (especialmente la trompeta y el xilófono) prepara armónicamente el modo Frigio que será el primer modo a utilizar en **C**.
- **Sección C:** Para esta tercera y nueva sección de la obra, se tienen en cuenta tres recursos musicales sobre las cuales se desarrolla, que son; la armonía modal dividida en tres partes: *frigio, dórico y eólico*; el *Glissando* (ver *pié de pagina 6 de la pág. 42*) como efecto propio interpretativo del trombón, y una mixtura de aires Colombianos caribeños como lo son el *Porro* y la *Cumbia*, que se encarga del ritmo y género en que se da la sección.

Los primeros 8 compases de la sección (103-114) como tal, (que bien sabemos tuvo una preparación en el **Puente 1**) están conformados por el primer sólo de trombón de la sección que está en Fa frigio, la banda lo acompaña lógicamente en este modo. El registro en el que se da el sólo se va abriendo en la medida que se van desarrollando las frases que hace movimiento melódicos en el modo actual, y que va aprovechando cada oportunidad de hacer un *glissando natural* en el instrumento, es decir entre intervalos que estén en un mismo armónico. Posteriormente en el compás 115, la banda hace una preparación en Fa dórico, para el siguiente sólo de trombón en este modo, que aparece en el compás 122. Este solo del trombón en modo dórico, comienza y se desarrolla en un armónico superior al del modo frigio, y tiene una dirección melódica ascendente donde se pueden apreciar *glissandos* en un registro más agudo.

Posteriormente, en el compás 130, la banda hace su intervención preparando el último modo que se maneja en esta sección, que es el eólico, en esta preparación la melodía la llevan el primer clarinete y el fagot (que será sustituido por saxofón tenor) y luego se unen los cornos, con unas frases con corcheas ligadas y grados conjuntos que forman pequeños arcos (Fig.38). El solo del

Figura 37. Frases en preparación de modo eólico.

The image shows a musical score for four instruments: Fagot (Fg.) (Optional), Clarinet Basso (Cl. Bk. 1), Horn 1 (Cor. 1), and Horn 2 (Cor. 2). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation features eighth notes with slurs, creating a melodic line that moves in half-steps and groups of eighth notes, typical of a modal preparation.

Trombón en modo eólico empieza en el compás 138, con un glissando desde el Do central hasta el La Bemol (6ta menor asc.) agudo, y allí en este registro se desarrolla su primera frase moviéndose por grados conjuntos y descendiendo hasta llegar a un Do grave, que hace un glissando hasta Fa, desplazando la vara desde la 6ta posición hasta la primera, con el cual inicia la frase concluyente de este solo en dinámica **ff** (compás 143). Luego de este suceso viene 20 compases (148-167 sección internamente llamada coda de c) de conclusión del tema en la banda donde se resumen los elementos utilizados durante toda la sección, se vuelven a presentar los modos de manera aleatoria con el objetivo de sintetizar la sección, y el trombón solista interviene de nuevo con dos frases contrastantes a todo lo que había hecho anteriormente para finalizar **C**.

Se debe tener en cuenta que las 3 primeras intervenciones del solista (solos), deben tener protagonismo y resaltar sobre la banda acompañante, de ahí las indicaciones de dinámica **f** en cada una de ellas.

- **Sección D:** Ésta sección inicia con un puente de 6 compases (intro de D ver diagrama formal de la obra) que contiene una amalgama rítmica, que se muestra al principio de este análisis en **Compás**. Estos 6 compases de puente tienen colores y elementos de la introducción de la sección **A**, es decir de la primera parte de la obra en general.

Esta sección por ser un nuevo material de la obra, cambia el carácter, que dice *con vigor*, cambia el género, es una *marcha o polka*, cambia la tonalidad principal, pasa a Mi Bemol, y lógicamente los objetivos musicales e interpretativos también cambian. Aquí se pretende mostrar la faceta agraciada y jocosa que desempeña el trombón en marchas y polkas europeas, donde sus melodías transmiten brío, alegría, y cierto grado de risa o sensación burlesca, por el timbre y los movimientos de la vara que allí se presentan. El cambio métrico que se desarrolla en toda la sección hacen que ese carácter chistoso y gracioso, sea constante, y da la sensación de que el movimiento nunca para, porque no hay un sólo compás definido, sino varios. La melodía del tema como tal de esta sección se basa en una jugar con las notas que hacen parte de una progresión armónica definida para este tema que comienza en Mi Bemol y va bajando cromáticamente (Cuadro 3). Dicha progresión se hace dos veces pero variando la orquestación.

Cuadro3. Progresión armónica de D.

Eb	D	C#m	Cm	B	Bb	Bb7 sus4
6c.	6c.	1c.	1c.	1c.	1c.	1c.

La primera vez (compás 174-190) la orquestación tiene al trombón en la melodía y a la banda haciendo acompañamiento, y la segunda (compás 190), la banda toma la melodía y el trombón solista, hace unos pequeños interludios graciosos donde la banda se calla. El segundo interludio del trombón hace alusión al motivo inicial de la obra general.

La sección **D** la culmina la banda en los cuatro compases posteriores al segundo interludio del solista, con elementos del lenguaje expuesto en toda la sección, dándole el paso al solista con la Cadencia de la obra.

- **Cadencia:** la gran mayoría de las obras hechas para solistas, como los concierto, los solos de concurso, y en este caso los concertinos (que son como un concierto en miniatura), tienen una parte complementaria donde el solista muestra los dotes de virtuosismo y el grado de nivel interpretativo que maneja, donde se puede apreciar detenidamente, su sonido, fraseo, articulación, expresión y movimientos veloces, lógicamente utilizando los recursos musicales y técnicos que se desarrollan en la obra. Esta cadencia, que empieza en el compás 206, incluye todos los recursos técnicos e interpretativos que se dieron en cada una de las secciones principales: los glissandos, el rango de notas que se pueden dar en un mismo armónico, los límites de registro agudo y grave, y las frases con movimientos interválicos de menor a mayor distancia en sonido y en el movimiento de la vara. Con todos estos elementos se hace una cadencia completa y rica en las texturas tímbricas que solo el trombón puede brindar. La cadencia tiene una indicación de tempo *Rubato*, que permite libertad de velocidad en toda su presentación, y al final, en el compás 218. Se da un *acelerando*, con figuras rápidas, que le permiten al intérprete llegar a su límite de velocidad. Luego disminuye el tempo, a la vez que desciende el registro paulatinamente llegando a la que fue la nota más grave de toda la obra (Fa grave), así le da el paso a la última sección (compás 226) de la pieza que es la que concluye toda la obra.
- **Coda:** Esta sección complementaria final, tiene el mismo carácter y lenguaje de la introducción de la obra, es decir empieza y culmina con el mismo carácter e intención, pero aquí se hace una amalgama rítmica para variar un poco los elementos; haciendo un “arco” de ideas. Los cinco primeros compases de la coda, los hace la banda, que expone de nuevo los objetivos en busca de un final, y el trombón interviene en el ante compás del 232, con un motivo concluyente y

decidido, llegando a unas notas largas en un límite de registro agudo (Mi Bemol sobreagudo opcional). La banda cierra con un motivo corto y con notas rápidas, que deja la sensación de una armonía de Mi Bemol mayor.

2.3.5 Aspectos interpretativos. Concertino para Trombón y Banda Es una obra que se define como un concierto en miniatura por los múltiples cambios de tempo y carácter en tan corto tiempo, donde se utiliza un despliegue de dinámicas, progresiones e intensidad rítmica-melódica que se desarrolla en todas las secciones.

Mucha claridad en los cambios de intención y carácter, por parte del solista y de la banda acompañante, otorgará mucha calidad a la interpretación.

En las semicorcheas del compás 11 es importante aclarar que un ataque con articulación de *doble- staccato*¹¹ las notas suenan con más claridad y velocidad que con *staccato sencillo*.

Al ser una obra idiomática (escrita para el trombón como tal y en su idioma) el compositor conoce las dificultades que lo asechan; por lo cual decide hacer todo el concertino en tonalidades que evitan el uso de la poco cómoda 7ma posición, la cual sólo se tiene que utilizar en dos ocasiones, que están en la sección *Cadencia* (Si y Mi) y no hay ningún tiempo establecido que exija alguna velocidad al pasar por ellas.

Los solos modales de la sección **C**, deben sentirse como las improvisaciones que hacen los bombardinos y trombones en los porros que interpretan las bandas

¹¹ Ataque doble con la lengua en el que se debe hacer dentro de la misma duración de un *staccato* normal ò *sencillo*.

“pelayeras” de la costa atlántica colombiana, con una especie de “deleite” que le da el estilo personal a la interpretación.

3. ANÁLISIS SUPERFICIAL DE CUARTA OBRA QUE INTEGRA EL REPERTORIO DEL CONCIERTO DE GRADO

3.1 VOCALISE Óp. 34 Nº 14.

3.1.1 Periodo histórico. Romanticismo.

3.1.2 Autor.

- **Sergei Rachmaninoff**

Rachmaninoff, Sergei Vasilyevich (1873-1943), de descendencia ruso-americana, fue compositor, pianista y director de orquesta. Uno de los pianistas más brillantes del siglo XX, cuyas composiciones son consideradas como la mayor expresión musical de la era romántica. Rachmaninoff nació el 1 de Abril de 1873, cerca de Nóvgorod. En Moscú sus profesores de piano incluyeron al estricto Nikolay Zeverov y Aleksandr Silote, primo de Rachmaninoff quien le recomendó a su propio maestro, el pianista y compositor húngaro Franz Liszt. Además, el autor estudió con tres eminentes compositores rusos: Antón Arensky, Sergey Taneyev y su mentor de música más importante, Peter Ilich Tchaikovski, Rachmaninoff es considerado como uno de los pianistas más influyentes del siglo XX. Tuvo legendarias facilidades técnicas y manejo rítmico, y sus largas manos eran capaces de cubrir el intervalo de una 13ª en el teclado (una mano abarcaba aproximadamente 12 pulgadas)

“El largo de sus manos correspondía aproximadamente con su altura; Rachmaninoff medía 1 metro 98 cm. de alto. Además tenía la habilidad de tocar complejas composiciones con sólo escucharlas una vez. Muchas presentaciones de las composiciones de Rachmaninoff fueron grabadas por The Víctor Talking Machina Company, así como también los trabajos del repertorio estándar. El Preludio en Do menor (1892), para piano y orquesta, y su ópera Aleko (1893) establecieron su reputación como compositor. Asimismo su Trío elegía que, en memoria de Tchaikovski. En 1897 su Sinfonía No. 1 en Re menor fue presentada. Su desastrosa recepción provocó que dejase de componer, y durante tres años trabajó únicamente como pianista y director. Su Concierto para piano No. 2 en Do menor (1900) marcó su retorno a la composición. Durante los próximos 17 años compuso su Sinfonía No. 2 en Mi menor (1906); el poema sinfónico La isla de la muerte de 1909; la Liturgia de St. John Chrysostom de 1910 para coro; la sinfonía coral "Las campanas" de 1913, basada en una poesía del escritor americano Edgar Allan Poe; y muchas canciones altamente admiradas. Excepto por un período en Dresden, Alemania entre 1906 y 1908, trabajó principalmente en Moscú; entre 1904 y 1906 fue director del Teatro Bolshoi .Luego de dejar Rusia en 1917, al año siguiente Rachmaninoff se estableció en los Estados Unidos. Durante el exilio se concentró en su carrera de piano y dirección, haciendo grabaciones en ambos campos. Sus pocas composiciones luego de 1917 incluyen: las Variaciones sobre un tema de Corelli de 1934 para piano; la Rapsodia sobre un tema de Paganini de 1936 para piano y orquesta; la Sinfonía Número 3 en La menor de 1936; y el Concierto para piano No. 4 en Sol menor de 1937. Falleció en Beverly Hills, California, el 28 de Marzo de 1943. Obras: Escribió cinco trabajos para piano y orquesta: cuatro conciertos y la Rapsodia sobre un tema de Paganini. De sus conciertos, el segundo y el tercero son los más populares, y se los considera en el escalón más alto de los conciertos virtuosos para piano de la literatura romántica. El Concierto No. 3, de hecho, es ampliamente considerado uno de los conciertos para piano más difíciles de todos, y por ello es uno de los favoritos entre los virtuosos del piano. Sus trabajos para piano solo incluyen los Preludios, Opus 23 y

32, junto con el Preludio en Do menor Opus 3 No. 2 del *Morceaux de Fantaisie* los cuales emplean las 24 teclas mayores y menores del piano. Especialmente difíciles son los *Études- Tableaux*, los cuales son literalmente piezas de estudio muy demandantes. Están además los Momentos Musicales del Opus 16, y las Variaciones sobre un tema de Chopin, Opus 22. Escribió dos sonatas para piano, las cuales son ambos trabajos monumentales y finos ejemplos del género post-romántico. Sergei también compuso trabajos para dos pianos, cuatro manos incluyendo dos Suites (la primera subtitulada Fantasía-*Tableaux*), una versión de Danzas Sinfónicas Óp. 45, Y una Rapsodia rusa.”¹²

3.1.3 Marco Histórico. Vocalise, de S. Rachmaninoff Óp. No 34. 14 es una canción publicado por su compositor en el año, 1912 como la última de sus Catorce canciones, opus 34. Fue escrito para la voz (soprano o tenor) con piano acompañante, no contiene ninguna palabra, sino se canta usando una sola vocal (que el cantante mismo escoge). Esta bella admirable canción y Fue dedicada a la soprano Antonina Nezhdanova.

Aunque la publicación original estipula que la canción se puede ser cantada ya sea por una soprano o tenor, es preferible que sea interpretado por una soprano. Como muchas piezas vocales, está transcrito en una variedad de registros, permitiendo que el ejecutante elija una gama vocal más conveniente a su voz natural, de modo que los artistas que pueden no tener la gama más alta de un soprano puedan sin embargo realizar la canción. Cuando es cantado por un tenor, se canta una octava más abajo del registro de la soprano.

El renombre del *Vocalise* es tan grande que se han hecho adaptaciones para diversos formatos. Entre ellos:

¹² Disponible en <http://www.pianored.com/rachmaninoff.html>.

- Para orquesta, arreglado y dirigido por el mismo Rachmaninoff.
- Para Clarinete y piano.
- Para soprano con acompañamiento de orquesta.
- Para coro y orquesta.
- Para piano solo.
- Para dos pianos.
- Para violín y piano.
- Para violoncelo y piano.
- Para doble-bajo y piano.
- Para el solo flauta y orquesta.
- Para saxofón.
- Para trompeta.
- Para Eufonio y piano.
- Para **trombón y piano**. Entre otras.

En esta oportunidad se interpretará la versión para trombón y piano.

Según datos escritos, Rachmaninoff condujo su propio arreglo del *Vocalise* para la orquesta, en una grabación en el año 1929 en Estados Unidos.

3.1.4 Análisis:

Tonalidad: Do menor (de la versión original es Mi menor).

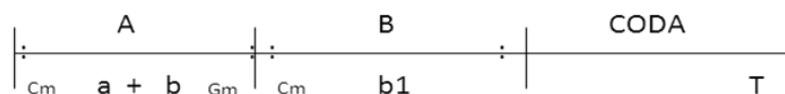
Indicación de tempo: Lentamente Molto Cantabile.

Duración aproximada: 5 minutos.

Compás: 4/4

Forma: Binaria con coda.

Figura 38. Diagrama formal del Vocalise.



Vocalise técnicamente es un ejercicio vocal sin palabras, que se canta en uno o más sonidos. El cantar del vocalise se llama vocalización.

Esta canción lírica y romántica consta de dos partes grandes como se muestra en el diagrama (fig.38). En la parte A se encuentran 2 temas, a que es un periodo de 7 compases. Y b que es un periodo de 11 compases con una melodía incesante e intensa. Esta sección A se repite, y luego se presenta la Sección B, la cual internamente contiene el mismo motivo inicial de b; pero en esta ocasión se desarrolla, haciendo motivos melódicos ascendentes, intensos y penetrantes que transmiten mucha emoción. Todo lo anterior busca un clímax en la mitad del tema. B también se repite. Puede decirse que estas repeticiones de tema son la oportunidad de hacer más exploración del sonido y expresar diversas emociones en cada ocasión. Finalmente se encuentra una pequeña coda que concluye las intenciones, y explora el rango más agudo del intérprete, dando a conocer las cualidades tímbricas en todos los registros.

Vocalise, perteneciente al periodo musical romántico, debe expresar precisamente eso, sentimiento, romance, emoción, y cierto grado de pasión. Todas las posibilidades expresivas se pueden transmitir a través de una óptima interpretación de la pieza.

El intérprete, hablando de un instrumentista, específicamente, debe imaginar que canta, o que imita un cantante para que cada transmisión de los sonidos cumpla con los objetivos planteados por el compositor. La experiencia de cantar la pieza antes de tocarla, como ejercicio vocal, hará sentir la percepción adecuada de la obra.

CONCLUSIONES

- Comprender el contexto de la obra y no ser ajeno a las diferentes opiniones y razones de quienes nos rodean, fortalece la indagación musical.
- Es necesario arriesgarse a cambiar el rol de trabajo, de ser “músico de escenario” a hacer “escenario de otros músicos”, es decir, ser investigadores, comunicadores y precursores dentro de nuestro entorno musical y cultural.
- Fundamentarse en una sola idea musical, puede llevarnos a un límite conceptual. Escuchar varias interpretaciones musicales de una misma obra, nos ayuda a tener la capacidad de señalar, comparar y fortalecer con argumentos el gusto musical personal
- Realizar este trabajo fue una experiencia forjada del tiempo que llevo alimentando y desarrollando esta vocación, cargada de ilusiones, decepciones, alegrías y tristezas, donde finalmente el objetivo siempre deja una gran recompensa que es construir a través de la música y la interpretación el genuino reflejo de nuestro ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIONES R. Torres. La Música (The Music Maker) Viladomat, 274- Barcelona-29. *(Para las definiciones que hacen parte de los marcos históricos de las obras)*

GUZMÁN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la Música y los modelos de análisis musical, Artes gráficas del Valle Ltda. Cali, Colombia, 2007, Pág. 76. *(Para análisis estructural de las obras) lectura.*

EDITORIAL BLUME. Milanesat, 21-3, Barcelona-17 *(Para complementar información de biografías)*

RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música, Editorial Diana S.A. México D.F. 1984. *(Para definiciones)*

RAE. Real academia Española Vigésima primera edición, Artes gráficas Peñarala, S.A. Madrid, 1992, Dos tomos. *(Para complementar definiciones de términos técnicos)*

LARUE, Jan. Análisis del estilo musical, Editorial Labor S.A. Barcelona, España, 1989. *(Para análisis del estilo musical)*

EDITORIAL PLANETA, Auditorum. Cinco siglos de Música inmortal, Diccionario de la música (A-J), tercera edición, noviembre de 2004, p270. *(Para complementar biografías)*

EDITORIAL PLANETA, Auditorum. Cinco siglos de Música inmortal, Diccionario de la música (K-Z), tercera edición, noviembre de 2004, p451, 452, 525,559. *(Para complementar biografías)*

ENLACES DE INTERNET

PAUL HINDEMITH

<http://www.paul-hindemith.org/>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hindemith.htm>

<http://www.pianored.com/hindemith.html>

<http://blogclasico.blogspot.com/2008/02/paul-hindemith-metodo-y-pedagogia.html>

SECONDINO DI PALMA

<http://www.musicaperbanda.it/curriculum.htm>

<http://www.musicaperbanda.it/#ibranioriginali>.

SERGEI RACHMANINOFF

<http://www.pianored.com/rachmaninoff.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Serg%C3%A9i_Rajm%C3%A1ninov

OTROS

<http://www.agustincharles.com/analisis/musicalisis.html>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Contrapunto>

<http://sepiensa.org.mx/contenidos/musica/musica6.htm>

<http://www.ganaderoslidia.com/webroot/myjukebox.html>

http://es.wikipedia.org/wiki/Pasodoble_espa%C3%B1ol

<http://es.wikipedia.org/wiki/Concertino>

<http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/es/Vocalise>

<http://www.youtube.com/watch?v=FP4Lev4gD2M>

<http://www.youtube.com/watch?v=a94IBMhNU0M>

<http://www.youtube.com/watch?v=i7G6RkgHpuY>

<http://www.youtube.com/watch?v=OKm92gaPji4&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=fW630zFA93Y>

<http://www.youtube.com/watch?v=eRoS7xEoWAo>

ANEXOS